

J. P. SARTRE: ESTÉTICA Y ÉTICA DE LA IRREALIDAD¹

Michele Botto

RESUMEN: La teoría sartriana sobre la imagen fue el germen de la peculiar filosofía del autor, que ve la conciencia como el ámbito de la nada respecto al ser de los entes. La imagen es un acto de la conciencia y no, en absoluto, una cosa. Sartre busca las propiedades de la imagen (mental y no) mediante el método fenomenológico y entrelaza sus descubrimientos, en el arco de varios decenios, con otras disciplinas, dando lugar a una teoría original sobre estética y ética. El presente estudio sintetiza cuestiones y resultados, intentando juzgar la validez y la actualidad de ellas mismas.

ABSTRACT: Sartre's theory about image was the beginning of his characteristic philosophy, which sees the conscience such as the field of nothing as regards being of entities. Image is an act of one's conscience and nothing at all a thing. Sartre looks for the image's (mental or not) properties through the phenomenological method, and interweaves his discoveries, over many years, with other disciplines, creating some original theories about aesthetic and ethic. This article synthesises problems and results, trying to judge the validity and the actuality of the aforementioned theories.

En Italia, con los Borgias, tuvieron guerras, terror, asesinatos, sangre, pero también a Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y el Renacimiento. En Suiza tienen amor fraternal, tuvieron 500 años de democracia y paz, y ¿qué produjeron? ¡el reloj cucú!

Orson Welles en «El tercer hombre» (1949).

¹ El presente artículo nace de la síntesis de unos capítulos de mi tesina de licenciatura en filosofía, titulada *Immagine e immaginazione nel pensiero di J. P. Sartre* (defendida en la Università di Padova el 7 noviembre 2002). La complejidad del pensamiento sartriano y su capacidad de abarcar diferentes ámbitos del pensamiento, me condujeron hacia una dificultad no rara en la filosofía: la cantidad y la calidad de los temas enfrentados sólo superficialmente pueden ser condensadas en 15 páginas. Sin embargo, ni varios volúmenes podrían satisfacer realmente la tarea, entonces pensé que la síntesis puede ser virtud, porque permite abarcar, con una mirada de conjunto, el alma del pensamiento del autor. Con el siguiente artículo quisiera presentar un recorrido más que el análisis de un aspecto singular, así como, cuando viajamos a alta velocidad, la mirada se fija más en el panorama que en las grietas de la carretera. Tratando el tema de la irrealidad, rogamos algo de paciencia pero, sobre todo, de imaginación. Quiero agradecer José María Zamora Calvo (director del presente estudio), David Sánchez Usanos, Juan Pablo Blanco Pulet y David Nagore Zabaleta.

Las cuatro características de la imagen.

«Nos figurábamos la conciencia como un lugar poblado por pequeños simulacros y esos simulacros eran las imágenes»². Contra esta actitud, definida como «metafísica ingenua», surgen las reflexiones sartrianas sobre la imagen, que nacen de una interpretación radical de la fenomenología de Husserl. En *La imagination* (1936) Sartre subraya con decisión el hecho de que una imagen no es una cosa, sino un *acto* de la conciencia, una manera particular de la conciencia de enfrentarse a un objeto (las demás son la percepción y el concepto). La imagen es un acto y nunca una cosa, un contenido de la conciencia. Es una intención (según el significado husserliano del término³) que priva al objeto-en-imagen de cualquier característica física (como la localización espacio-temporal o el tamaño).

Cuatro son las características determinantes de una imagen. La primera es que, como ya hemos visto, una imagen es siempre un acto de la conciencia y no un contenido de la conciencia.

Consecuencia de eso, la segunda característica: la imaginación es una función irrealizadora de la conciencia, es decir que imaginar un objeto es renunciar del todo a su presencia física y concreta, a su realidad. Entre un objeto y la imagen correspondiente hay una trascendencia, un paso desde el ámbito de las cosas (que pueden ser tocadas, oídas, etc.) hacia el ámbito de la conciencia (etéreo, impalpable). El objeto como imagen está privado de su realidad. Hay que especificar que cuando Sartre habla de irrealidad no entiende, con esto, la imposibilidad, sino algo que participa de la peculiar dimensión de la conciencia, puro acto intelectual y personal (y no real porque real sólo es, para él, lo sensible). Cuando imaginamos un objeto, lo hacemos como algo nada-presente, nada-físico, nada-tangible. En este sentido Sartre afirma que la imagen se da como casi-nada.

¿Cómo es posible, entonces, imaginar un objeto? Según Sartre, la imaginación deriva del saber. La imaginación es hija del saber y de la experiencia sensible, que le dan los elementos para recrear cosas que ya sabíamos y que ya vimos, sólo que de otra forma⁴. Sin embargo, cuando imaginamos hacemos algo diferente de pensar por conceptos o de percibir: la imaginación puede ser fantasía, es decir, puede ser creativa, constituir algo nuevo (es experiencia común y sencilla)⁵. A pesar de esta creatividad,

² J. P. SARTRE, *Lo imaginario, Psicología fenomenológica de la imaginación*, trad. de M. Lamana, Editorial Losada, Buenos Aires 1968, p. 14.

³ «Entendimos por intencionalidad la peculiaridad de las vivencias de “ser conciencia de algo”. [...] Una percepción es percepción de algo, digamos de una cosa; un juzgar es un juzgar de una relación objetiva; una valoración, de una relación de valores; un desear, de un objeto deseado, etcétera. [...] En todo *cogito* actual, una “mirada” que irradia del yo puro se dirige al “objeto” que es el respectivo correlato de la conciencia a la cosa, la relación objetiva, etc., y lleva a cabo la muy diversa conciencia de él», E. HUSSERL, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de J. Gaos, F.C.E., Mexico-Buenos Aires 1985, p. 199 (§ 84).

⁴ Es lo que afirma también Aristóteles cuando, diferenciando la imaginación de la percepción, dice: «lo que ve posee en algún sentido el calor, porque cada órgano de sentido es capaz de recibir el objeto percibido, pero sin su materia. Esa es la razón por la que, aun cuando los objetos de la percepción se hayan ido o hayan desaparecido, las sensaciones y las imágenes mentales están aún presentes en el órgano del sentido», Aristóteles, *Obras*, trad. de F. De P. Samaranch, Aguilar, Madrid 1977, p. 859 (cfr. *De Anima*, III, 2-3).

⁵ La imagen aquí descrita difiere de la memoria y de la anticipación. Esas facultades, en efecto, no ponen sus objetos como inexistentes. «Existe una diferencia esencial entre la tesis del recuerdo y la de la imagen. Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, lo *recuerdo*. Es decir, que no lo propongo como *dado-ausente*, sino como *dado-presente en el pasado*», *ibid* p. 268. De la misma manera la anticipación: «Cuando juego al tenis veo que mi adversario golpea la pelota con la raqueta y salto junto a la red. Hay, pues,

Sartre afirma que la imaginación no nos enseña nada nuevo (es esta la tercera característica de la imagen): una imagen es un acto y, en cuanto tal, no puede ser observada como un objeto físico. «Ahora bien, puedo guardar cuanto quiera una imagen ante mi vista, que nunca encontraré más de lo que haya puesto en ella»⁶. Para definir la manera en la que podemos aprehender nuestras imágenes, entonces, Sartre habla del fenómeno de la *cuasi-observación* (no se puede ver una imagen mental como si fuera algo objetivamente visible).

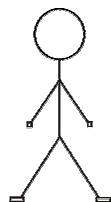
La cuarta característica de la imagen es la espontaneidad de la conciencia que imagina: a diferencia de la percepción, pasiva (relativa a lo percibido), la imaginación no pone límites a la producción y a la conservación de los objetos imaginados. La conciencia es absolutamente libre de imaginar lo que quiera y, a partir de esto, Sartre construye su controvertida teoría de la absoluta libertad de la conciencia.

Resumiendo, imaginar un objeto, para Sartre, consiste en: 1) hacerlo trascender de cualquier realidad físico-espacial (a diferencia de un perro real, física y concretamente determinado, el perro imaginado no tiene un lugar ni dimensiones ni relaciones reales); 2) crear la imagen de manera absolutamente libre y espontánea (puedo imaginar al perro de seis, ocho o noventa y nueve patas, si me da la gana); 3) resignarse a no conocer nada nuevo, puesto que la imagen es creación y no contemplación.

Imagen y estética.

¿Cuál es la relación entre lo imaginario y lo bello? En las últimas páginas de *L'imaginaire* (1940), Sartre esboza los principios de una estética propia, es decir, de una teoría original sobre lo bello. La observación principal es que «la obra de arte es un irreal»⁷. Pero para entenderla debemos dar un paso atrás y tomar un ejemplo.

Estamos frente a un cuadro (el ejemplo es visual, pero hay que subrayar que se puede tratar de una obra musical, de un texto, etc.: por imagen, naturalmente, no se entiende sólo un tipo de experiencia visual) y lo estamos observando: hay unos cuantos colores, unas líneas, unas formas pintadas sobre la tela. Para Sartre, el cuadro en sí no es una imagen. La imagen surge cuando nuestra conciencia elabora los datos de la percepción y constituye una conciencia del objeto-cuadro en imagen. A partir del cuadro en concreto (estratos de color, dimensiones reales y localización espacio-temporal, condiciones climáticas etc.), la conciencia extrae una imagen. Pero, en cuanto imagen, participa del ámbito trascendental e irreal de la conciencia.



Lo que Sartre quiere subrayar es que debemos distinguir el cuadro de la imagen del cuadro, así como antes debíamos distinguir la cosa de la propia imagen (el perro imaginado tiene características totalmente diferentes a las del perro real). Observemos el ejemplo que figura a la izquierda de este texto. ¿Qué es? Todos somos capaces de interpretarlo. Pero la percepción, sola, nos indica sólo una serie de líneas que, sin un saber previo, no sabríamos interpretar. Todos reconocemos una figura humana, pero sólo porque, en el dibujo, reconocemos el

una anticipación, ya que preveo la trayectoria de la pelota. Pero esta anticipación no propone por sí misma el paso de la pelota por tal o cual punto. En realidad, el porvenir no es aquí más que el desarrollo *real* de una forma empezada por el gesto de mi adversario», *ibid.* p. 269.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 241.

analogon de un ser humano. Entre el dibujo (las líneas, el color, la bi-dimensionalidad) y la imagen hay una diferencia crucial: el paso de lo real (físico y concreto) a lo irreal (la elaboración creativa de una percepción). Repetimos que con irreal no debemos entender lo imposible, sino una manera particular de darse de los objetos (distinta de la realidad, por así decir, tangible). Otro claro ejemplo puede ser la escritura: quien no conoce el código no puede entender que una letra (un signo) indique un sonido y que la unión de más letras indique una palabra, que a su vez evoca una imagen.

La idea de separar un cuadro (o un dibujo, un árbol, una cosa cualquiera) de su imagen es difícil de aceptar para el sentido común porque, en la mayoría de los casos, todos conocemos el código. Pero el principio es sencillo (y es nada menos que la distinción entre significante y significado): si leo “lluvia”, la palabra “lluvia” tiene que ver sólo indirectamente con las gotas de agua, con la sensación de estar mojado y con las emociones que nos evoca esta palabra. La realidad es “lluvia” trazada en línea cursiva con la pluma, mientras que la imagen evocada es algo totalmente diferente de la tinta. Lo mismo pasa frente a un cuadro: cuando observo el “Guernica” de Picasso, la imagen surge sólo si voy más allá de la bi-dimensionalidad del cuadro, de la materia (óleo) utilizada, de las dimensiones reales (...x...). Para Sartre, ir más allá del cuadro significa irrealizar todo esto para constituir una imagen.

Volvemos al principio. Hemos dicho, con Sartre, que la obra de arte es un irreal. La estética se ocupa de juicios: ¿Qué es bello? ¿Qué no? Según Sartre, el juicio estético se aplica siempre a la imagen y nunca a la realidad, la cual cumple la función de soporte o substrato para la imagen. Mas si la imagen es una irrealidad, el juicio sobre lo bello concernirá siempre a la irrealidad. El hecho parece más evidente si reflexionamos sobre el arte contemporáneo que, a diferencia del arte renacentista, poco tiene que ver con la imitación de la realidad. «Este cuadro sigue funcionando como *analogon*. Sencillamente, lo que manifiesta a través de él es un conjunto irreal de *cosas nuevas*, de objetos que no he visto ni veré nunca, pero que no por eso dejan de ser objetos irreales, objetos que no existen *en el cuadro*, ni en ninguna parte del mundo pero que se manifiestan a través de la tela y que se han apoderado de ella por una especie de posesión. Y es el conjunto de estos objetos lo que calificaré de *bello*»⁸.

Podemos decir que, para Sartre, el arte no es imitación de la realidad, sino su reelaboración. El artista toma la realidad como substrato para luego negarla, afirmando un punto de vista particular, una imagen, que, en cuanto irreal, renuncia con decisión a la objetividad. Se deduce que no hay universalidad de la producción ni de la fruición artística. Cada verdadero artista, para el autor, además, deja su huella, la huella del propio imaginario, de la propia manera de negar la realidad para afirmar la imagen.

El movimiento artístico conlleva una primera visión imaginaria y un sucesivo intento de realizar lo irreal, es decir de concretar la propia visión mediante la obra o, mejor dicho desde el punto de vista sartriano, irrealizar lo real. «El acto que imagina, tomado en su generalidad, es el de una conciencia que apunta a un objeto ausente o inexistente a través de cierta realidad que en otra parte he llamado *analogon* y que funciona no como un signo, sino como un símbolo, es decir, como la materialización del objeto apuntado. Materializar no significa aquí realizar sino por el contrario, *irrealizar* el material por la función que se le asigna»⁹.

⁸ Ibid., p. 244.

⁹ SARTRE, *El idiota de la familia. Gustave Flaubert desde 1821 a 1857*, trad. de P. Canto, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1975, tomo II, p. 22. La biografía sobre Flaubert fue escrita en los años sesenta

Modelo de Giacometti, por ejemplo, es el hombre y, más exactamente, un hombre cuyas partes no se puedan aislar, es decir, un hombre que aparezca en bloque y no una simple yuxtaposición de brazos, piernas, nariz, ojos, etc. El hombre, para Giacometti, es una unidad indisoluble y el objetivo de su arte es crear un hombre integro y dinámico, mediante una materia inerte y estática como el yeso o el bronce. Se trata de un hombre imaginario porque el artista italiano no busca un hombre particular, su intento no es el retrato sino su contrario: la falta de individuación, la universalidad.

Para conseguirlo, el escultor quiere invocar la imaginación del espectador, de manera que su obra emane calor, movimiento, vida, a pesar de la fría inmovilidad de la materia. El sentido de la búsqueda de Giacometti es, entonces: «¿Cómo hacer un hombre de piedra sin petrificarlo?»¹⁰.

Para Sartre, el error de los escultores clásicos era precisamente eso: confundir el espacio real con lo imaginario, es decir intentar atribuir al objeto esculpido facciones lo más realistas posibles, definiendo así cada parte singular y haciendo de la obra una yuxtaposición de las mismas.

Poniéndose desde un punto de vista opuesto al de los escultores clásicos, Giacometti rindió a sus estatuas un espacio imaginario y sin particiones. «A sus personajes de yeso confiere una distancia absoluta, como el pintor a los personajes de su tela»¹¹.

El objetivo se consigue abandonando la idea de semejanza e imitación para intentar modelar la materia de manera que pueda acercarse a la apercepción irreal del espectador. La tarea del artista, entonces, no es independiente del espectador. El artista busca un puente con lo imaginario del espectador y la obra es una especie de catalizador entre lo real y lo imaginario¹². Para hacer esto, Giacometti resuelve el problema de la unidad de lo múltiple eliminando la multiplicidad: sus obras parecen un bloque único vital y un material como el bronce asume cierta energía. El bronce deja así de ser bronce para ser, irrealmente diría Sartre, un hombre que camina. «Para donar una expresión sensible a la presencia pura, a este don de sí, a este surgimiento instantáneo que Giacometti busca, recurre al alargamiento»¹³. Sus estatuas son filiformes porque, de esta manera, la división en partes del hombre es limitada.

Para Sartre, sin embargo, Giacometti nunca podrá conseguirlo: su búsqueda de lo absoluto no podrá tener fin, «Este nuevo Aquiles jamás alcanzará la tortuga». El arte es eternamente perfeccionable: en cuanto irreal, es expresión de libertad y la libertad no podrá jamás dejarse absorber enteramente en lo real; es perpetuo reenvío a otro que no está. El artista sigue, no obstante, porque es una especie de poseso¹⁴.

(y publicada en 1972), hay que subrayar como Sartre confirma enteramente, en esta, las teorías sobre la imagen de *L'imaginaire* (1940).

¹⁰ SARTRE, *Situations III*, trad. propia, Gallimard, Paris 1949, p. 293.

¹¹ Ibid., p. 299.

¹² «El arte de Giacometti está emparentado con el del prestidigitador; nosotros somos sus explotados y sus cómplices. Sin nuestra avidez, nuestra precipitación atolondrada, los tradicionales errores de nuestros sentidos y las contradicciones de nuestra percepción, Giacometti lo lograría dar vida a sus retratos», SARTRE, *Literatura y arte*, trad. de M. Scuderi, Editorial Losada, Buenos Aires 1977, p. 279.

¹³ SARTRE, *Situations III*, p. 301.

¹⁴ «Giacometti ha comprendido, desde mucho tiempo atrás, que los artistas trabajan en lo imaginario y que no creamos otra cosa que trampantojos; sabe que los monstruos imitados por el arte sólo provocarán terrores artificiales en los espectadores. Sin embargo, no pierde la esperanza; un día mostrará un retrato de Diego muy semejante, en apariencia, a los otros. Estaremos prevenidos, sabremos que sólo es un fantasma, una vana ilusión prisionera de su marco. No obstante, ese día experimentaremos, delante del mudo lienzo, un choque, un pequeñísimo choque. El mismo que experimentamos cuando regresamos tarde y un desconocido avanza

Lo que hemos dicho no vale sólo para la pintura y la escultura, sino para cada expresión artística. Por ejemplo, un actor, aún siendo un hombre real, vive irrealmente su personaje. Cuando el público podía observar a V. Gassman recitar Hamlet, sabía que tenía en frente, realmente, al mismo Gassman, pero la estética de la obra no podía ser alcanzada si no a condición de abandonarse a la imaginación, a las atmósferas de Elsinor e identificando, irrealmente, al actor con Hamlet¹⁵.

Lo que Sartre no dice, pero estoy seguro de serle fiel, es que hay una diferencia fundamental entre *ver* y *mirar* una escultura o una obra teatral, así como hay diferencia entre *oír* y *escuchar* un fragmento musical. Hay dos maneras de disfrutar de un objeto: con la percepción el objeto es cogido en su dimensión real, con la imaginación en su dimensión estética, en su sentido profundo.

Para Sartre, lo bello pertenece exclusivamente al ámbito irreal de una obra. «Se puede concluir de estas observaciones que lo real nunca es bello. La belleza es un valor que nunca se podría aplicar más que a lo imaginario y que comporta el anonadamiento del mundo en su estructura esencial. Por eso es estúpido confundir a la moral con la estética»¹⁶. Sobre la confusión entre moral y estética volveremos más tarde.

Por ahora anotamos que el arte es lo que se opone a la caducidad del mundo. Este está destinado a sobrevivir porque no está anclado a dimensiones reales, al contrario es irrealidad y por esto sobrevivirá al devenir del ser: «El disco ha de estar rallado en ese sitio, porque hace un ruido raro. Y hay algo que aprieta el corazón: que esa tosecita de la aguja en el disco no afecta en absoluto a la melodía. Está tan lejos, tan lejos, atrás. También lo comprendo: el disco se raya y se gasta, quizá la cantante haya muerto; me iré, voy a tomar el tren. Pero detrás de lo existente que cae de un presente al otro, sin pasado, sin porvenir, detrás de esos sonidos que día a día se descomponen, se descansan y se deslizan hacia la muerte, la melodía sigue siendo la misma; joven y firme, como un testigo despiadado»¹⁷.

Imagen y ética.

L'imaginaire parecía excluir una relación entre imaginación y moral. Para Sartre, la imagen no es más que una entidad irreal y, en cuanto tal, incapaz de influir sobre la realidad (excepto a nivel patológico), siempre es efecto y nunca causa (porque si fuese causa de algo, sí que debería ser real). Entre las consideraciones estéticas del final de la obra, además, Sartre habla de “desinterés” hacia el objeto artístico, en el sentido que el

hacia nosotros en la noche», *Literatura y arte*, pp. 279-280. Cfr. M. SICARD, *Esthétiques de Sartre*, “Obliques” 24-25 (1978), pp. 28-35.

¹⁵ Desde el punto de vista del actor, «cada nuevo personaje se convierte en una *imago* provisional, un parásito que, incluso fuera de las representaciones, vive en simbiosis con él y, a veces,..., lo irrealiza, dictándole sus actitudes» *El idiota de la familia* cit., p. 24.

¹⁶ *Lo imaginario*, p. 247.

¹⁷ SARTRE, *La náusea*, trad. de A. Bernárdez, Editorial Losada, Buenos Aires 1979, p. 195. No hay que pensar, de toda manera, que un objeto artístico se preste a *cualquier* interpretación. Aún siendo irreal, está vinculado a una idea correspondiente con el *analogon* material que, en este punto, constituye un *centro real y permanente de irrealización*: «el objeto es soporte de la irrealización, pero la irrealización le da su necesidad porque es menester que él sea para que ella se produzca. Aquí lo imaginario está lejos de ser huida, vaguedad sin contornos, puesto que él mismo tiene la fuerza, la impenetrabilidad y los límites del pedazo de mármol. El ser compacto e inerte de piedra está allí para desrealizarse públicamente al desrealizar a quienes lo miran», *El idiota de la familia* cit., p. 153. Sobre las palabras como centros de irrealización, consultar el interesante capítulo “Scripta Manent” (en particular, pp. 302-20 de la edición citada). Cfr. también F. JEANSON, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Seuil, Paris 1965, p. 90-96 y A. GONZI, *Fondazione, creazione e creazione artistica in Sartre*, “Revista di filosofia” 85 (enero-abril 1992).

objeto estético, hijo del objeto imaginario, nada tiene que ver con la *acción* del hombre en el mundo real.

Con todo, en el año 1952, el autor admite, en *Saint Genet comédien et martyr*, una dimensión moral de lo imaginario, con todas las consecuencias previsibles desde antes: que la imagen puede ser causa de algo, que el bien y el mal se distribuyen según la pareja antitética real/irreal. Saint Genet es la biografía escrita con ocasión de los encuentros que lo ligaron a Jean Genet, escritor que Sartre, y otros representantes de la cultura francesa, contribuyeron a excarcelar.

Respecto al tema del presente artículo, poco importa el suceso personal de Jean Genet. La suya es la historia de una liberación: desde la alienante calificación de “ladrón”, él asume sobre sí esta objetivización, la elabora y vive sus consecuencias; después de que entiende que no podía realizar las previsiones de sus detractores, los «justos», busca una evolución que lo conduzca más allá y se hace esteta, descubriendo así las posibilidades de la irrealidad (mediante la celebración del gesto); en fin, se inventa escritor, para poner en práctica el intento de desvencijar el mundo de los justos que mediante el gesto sólo estaba bosquejado; mediante la escritura, Genet puede insertar en el ser no sólo el propio imaginario sino también el mal, o sea la crónica romanizada de la propia mezquina y maligna odisea.

Genet representa, para Sartre, el ideal del autor maldito, rebelde (a pesar suyo, al menos al principio) frente a su sociedad, la provincia agrícola francesa de la primera mitad del siglo XX. El intento que ahora nos proponemos es el de establecer una relación entre la moral y la estética sartriana, y el peculiar enlace entre lo real y lo irreal, el ser y lo imaginario.

El escenario que Sartre nos presenta en *Saint Genet* es una inquietante división social: de un lado el bloque conservador, la clase campesino-burguesa (los que Sartre llama los justos); del otro lado Genet, que representa a los rechazados, los huérfanos, los marginados; de un lado los que *son*, que son fuertes de una propia identidad ligada a la dinastía familiar o a los valores de la tradición, del otro los que *no son* porque no conocen más que una identidad impuesta, de cuyos valores intentan escaparse. Claro, también Genet *es* (vivió, actuó), pero ser y no ser significan, en este contexto, una participación o una exclusión de la sociedad: ser y no ser en sentido fuerte, como una identidad, como algo clasificable, como, en pocas palabras, una cosa o, al contrario, como una *libertad*.

Sartre nos dice que la sociedad campesina (de la que Genet huye) representa bien lo que significa *ser* para un grupo humano: tener continuidad, tradición, valores que se confunden con el ritmo de las estaciones y con la solidez de la tierra, la perpetuación del esfuerzo cotidiano, el despertarse y el acostarse según el sol. El campesino tiene una identidad fuerte, experimentada y consolidada en el contacto milenario con la naturaleza y vive inmerso en la *realidad*. Sartre, en *Saint Genet*, aplica las características del ser (del *en-sí*, con el lenguaje de *L'être et le néant*) a la sociedad campesina, conservadora, como si la conservación de los valores antiguos se pareciera a la inercia con la que una cosa perpetua su presencia. Es normal que desde el punto de vista de una sociedad agrícola, que cree firmemente en la realidad, la irrealidad deba ser algo maligno. Este probablemente es el mensaje de *Saint Genet*: para una sociedad de valores firmes, de tradiciones, etc., cualquier acto excesivamente imaginativo es susceptible de ser mirado con sospecha. Si son valores: la tierra, los ciclos de la naturaleza, el despertarse al canto del gallo, la fiesta del sábado y sólo el sábado, si estos son los valores del ser, como nos dice Sartre, y si sobre el ser se aplica el juicio de bueno, un juicio positivo (la realidad,

la naturaleza, el trabajo cotidiano es el Bien), entonces soñar con huir de esta realidad es, en sí, maligno.

El campesino observa con desconfianza a quien huye de la realidad para refugiarse en lo que Sartre llama “irrealidad” o “imaginario”. Es normal: el campesino sabe perfectamente, sin que Kant se lo explique, que cien sacos de fruta imaginarios no son cien sacos reales¹⁸. Él conoce el trabajo, el sacrificio, la dura realidad y una correspondiente espiritualidad que lo hace reaccionar con sospecha frente a las fantasías. Lo mismo se puede decir de la clase burguesa y de la vida de las metrópolis, aún si es evidente para todos que la ciudad siempre es más permisiva con las novedades y es un ambiente mucho más (quizá demasiado) humano.

Resulta que el Ser, la realidad, coincide con el Bien, porque es un apoyo firme, sólido, constante. «Al hacer el Bien me pierdo en el Ser, abandono mi singularidad, me convierto en sujeto universal: en relación con el Bien los hombres de buena voluntad son intercambiables. Son, está bien que sean, el ser es un bien, el Bien es el Ser»¹⁹. Se deduce que el Mal es lo irreal, o sea lo que escapa a la realidad, lo que subvierte la realidad. La irrealidad (el término seguramente es desafortunado, porque permite demasiada confusión) no es la imposibilidad. El mal, claramente, conlleva realidad, pero para Sartre el mal coincide siempre con una disminución del ser, de la realidad misma. También un homicidio, que afecta sin duda la realidad, aporta una carencia de ser, una disminución de la realidad: un hombre muere, el ser pierde una pieza. Lo malo es lo irreal porque se opone a la realidad: es negar algo, intentar o conseguir destrozarse algo y, sobre todo, es oponerse a la realidad de los hechos. Lo imaginario es irreal porque las imágenes son descompresión de lo real, irrealidades sin sensibilidad, realidades profundamente subjetivas. «Es que el Mal se llama también, muy simplemente, lo imaginario»²⁰. Cumplir el mal, como sabe perfectamente el campesino, es negar la realidad, huir de la realidad y con mayor razón hacia la imaginación. Porque la imaginación es cosa débil, volátil, poco seria. La creatividad gusta si se adecua a la realidad, pero la fantasía *tout court*, la que va mucho más allá de la realidad, es negativa: aleja del ser, de la naturaleza, del sacrificio físico. Queda claro que Sartre no coincide con esa concepción del bien. El campesino y el burgués así descritos viven un bien limitado, privado de la imaginación y (como veremos) de la libertad.

Sartre cumple una ecuación arriesgada, con cierta coherencia (luego examinaré su eventual validez): lo imaginario, único ámbito de la belleza, es el ámbito también del mal. El criminal y el artista, aun si no son de la misma especie, ambos contribuyen a negar la realidad. El criminal niega la realidad social. El artista niega la realidad física. El encuentro de los dos es el *autour maudit*, el esteta, él que niega la realidad para consagrarse en el gesto, en la apariencia, en la artificialidad. El gesto huye de la realidad por su inconsistencia, su inutilidad desde el punto de vista de las sociedades sólidas, firmes, cuyos valores reflejan la realidad y desprecian las huidas en lo imaginario.

¹⁸ «Cien escudos efectivos no contienen en absoluto nada más que cien escudos posibles. En efecto, como éstos significan el concepto y aquéllos el objeto y su posición en sí, en el caso de que éste contuviera más que aquél mi concepto no expresaría todo el objeto y por ende no sería tampoco su concepto adecuado. En cambio, en mi estado patrimonial tengo más con cien escudos efectivos que con su mero concepto (es decir, con su posibilidad), puesto que en realidad el objeto no sólo está contenido analíticamente en mi concepto sino que se añade sintéticamente a mi concepto (que es una determinación de mi estado), sin que mediante este ser ajeno a mi concepto sufran el mínimo aumento esos cien escudos mencionados», I. KANT, *Crítica de la razón pura*, trad. de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires 1979, p. 254.

¹⁹ SARTRE, *San Genet, comediante y mártir*, trad. de L. Echávarri, Editorial Losada, Buenos Aires 2003, p. 204.

²⁰ *Ibid.*, p. 206.

Ovidio escandalizaba a la Roma de Augusto, aun ligada a los valores republicanos. Baudelaire escandalizaba a la sociedad burguesa parisina, así como Genet. Los ejemplos son muchos y se perpetúan en la contemporaneidad (aunque la sociedad de los consumos supo absorber las transgresiones integrándolas en el mercado).

La realidad es fea. Lo bello, entendido como huida de la realidad, como imaginación, puede ser el mal²¹. «La imaginación tiene un rostro doble; si el justo quiere utilizarla bien es una confesión de impotencia: se imagina lo que no se posee y lo que no se puede crear; pero si a alguna alma orgullosa y perdida le gustan las imágenes por ellas mismas y pretende crear un orden de apariencias engañosas, un universo parasitario que se nutre cínicamente del nuestro, una caricatura diabólica de la Creación, entonces la imaginación se convierte en blasfemia y desafío. [...] El sueño pone de manifiesto el reino humano porque sólo el hombre puede producir la apariencia, pero es para presentar inmediatamente este reino como una nada. En el sueño el hombre lo puede todo, pero este imperio absoluto no es sino el absoluto poder de destruirse. El hombre de Genet, criatura del orgullo, se arranca del ser para instalarse en un puro *parecer*»²².

Algunas dificultades.

Hemos visto como Sartre hace de lo imaginario un lugar favorable al Mal y a la Belleza. Cabe la sospecha que se trate de una provocación: frente a una sociedad que prefiere la estabilidad y el mantenimiento del *status quo*, Sartre insiste en el valor de la libertad. Libertad en el sentido más profundo: un hombre siempre puede hacer algo de sí de lo que la sociedad hizo de él. Libertad de conciencia, es decir, de pensamiento e imaginación, antes que de acción. En este sentido, libre es quien se opone a la realidad, vista como el cristalizar de las personas en roles y dimensiones atribuidas por la familia, el entorno social, el estado etc.: “tú serás ladrón”, “tú serás abogado”, “una buena mujer se porta así y así”.

Estas, para Sartre, pueden ser llamadas realidades. Lo que se opone a la realidad es la “irrealidad”. El término es desafortunado, porque también una imagen es un tipo de realidad (real sin estar en acto). Poco importa: para Sartre la imaginación, la fantasía, son maneras de perderse en algo que se opone, que niega la realidad. En vez de hacer de lo imaginario fantástico el lugar de la creación, Sartre hace de eso el lugar de la negación. ¿Es así? Cabe la tentación de afirmar que *omnia creatio negatio est*.

Creación y negación conviven en la imagen. De un lado se niega una realidad presente, del otro se intenta crear una nueva. La verdadera creación empieza en lo imaginario, que es irreal, para acabar, otra vez, en la realidad: el artista transforma la imagen en cuadro, el escritor deja las huellas de sus palabras, el arquitecto proyecta edificios que nacen de su fantasía, el cocinero aplica lo imaginario a los sabores de la mesa. Los ejemplos son infinitos porque todo “nuevo” pasa por lo imaginario.

La teoría sartriana de la imaginación parece tener su validez. Hay cuestiones, sin embargo, que no convencen. Primero la excesiva radicalidad de la división entre

²¹ Morpurgo Tagliabue, en un magnífico artículo, evidencia el hecho que Sartre se refiere exclusivamente a los artistas decadentes del siglo XIX, pero el arte no se acaba allí. Justa la observación, aun si hay que preguntarse: ¿Un artista persigue el bien o la belleza? Más a menudo la segunda, aun cuando se ocupa de pinturas de carácter religioso o moral. El artista *tout-court* persigue la belleza y, para Sartre, esto significa privilegiar lo bello al bien y, de consecuencia, estar abierto al mal. Cfr. G. MORPURGO-TAGLIABUE, “Estética ed etica in Sartre”, *Aut-aut* n. 51-52, pp. 254-264 (primera parte) y 195-203 (segunda parte).

²² *San Genet* cit., p. 425.

realidad e irrealidad, entre cosas e imágenes. La frontera no es tan marcada como pretende el autor. El surrealismo nos ha enseñado que de una cosa cualquiera se puede sacar un elemento fantástico. La conciencia no es el único guardián de la imagen. La imagen está guardada en los objetos y no sólo en los objetos artísticos, porque los objetos poseen cierta virtualidad, potencialmente infinita. Con Sartre y contra Sartre descubrimos que el ser en-sí es una ilusión tal y cual lo es el *noumeno* respecto al *fenómeno*. Realidad e imagen están en las cosas o, para decirlo con H. Bergson, las cosas son imágenes²³. Todo puede participar, en efecto, de la dimensión artística o fantástica: también un retrete; es la gran lección de las vanguardias²⁴.

Un segundo orden de dificultades nace de la teoría estética de Sartre. ¿Dónde está lo bello? ¿En las cosas? O ¿en la conciencia? El juicio estético es por la conciencia, sin duda. Pero se refiere a las cosas (un cuadro, una sinfonía, una poesía, una mujer, un paisaje, etc.). Sartre nos dice que se refiere a las cosas en tanto que irrealizadas por la conciencia, pero esto es un sofismo: lo que pretende Sartre es que juzguemos bella una obra sin percibirla, sino sólo imaginándola. La realidad de los hechos demuestra todo lo contrario, demuestra la necesidad de la percepción y, según el pensamiento sartriano, la percepción nos pone en contacto con la realidad. Este contacto es necesario porque hay una riqueza en el mundo insaciable para la conciencia. Si así no fuera, todo ya habría sido imaginado o pensado. El mundo excede la conciencia y la belleza está presente en el mundo, en las cosas, en las obras artísticas. Calvino definía como “clásico” lo que no acaba de decir lo que tiene que decir²⁵. Una obra artística, un cuadro por ejemplo, necesita ser mirado más y más veces, necesita ser percibido a fondo, porque lo bello no se acaba en una imagen de la conciencia, sino que está presente (a veces escondido) en una realidad, en la realidad cuadro y sólo mediante la percepción podemos llegar a entenderlo. Hay que buscar la belleza mediante los ojos, el oído, el tacto, porque las cosas son bellas y lo bello es un juicio y no una exclusividad de la conciencia. Es lo que el mismo Sartre parece comprender en su primer artículo, cuando afirma: «Él [Husserl] arrastró para un nuevo tratado sobre las pasiones que se inspirará a la siguiente verdad, tan sencilla y desconocida por los refinados: si amamos una mujer, es porque ella es amable»²⁶. Así, si atribuimos la belleza a un cuadro, es porque el cuadro es bello. El juicio será siempre subjetivo, pero cada juicio va hacia un dato que es percibido como realidad. A diferencia de lo que piensa Sartre, se puede y se debe afirmar que la belleza es real y que la realidad puede ser bella.

Otra dificultad reside sin duda en la relación que el autor establece entre Ser, Bien y Belleza. Hemos visto como Sartre niega que la realidad pueda ser bella, pero le atribuye, en *Saint Genet*, el carácter de buena. La realidad, el Ser, es como mujer fea de la que se dice que, por lo menos, es buena o simpática. Sartre es un autor que cultiva cierto patetismo en sus obras: dramatiza y aspira a constituir categorías absolutas; a

²³ Cfr. el capítulo I de H. BERGSON, *Matière et mémoire*, P.U.F., Paris 1896. Cfr. también M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, trad. de J. Cabanes, Península, Barcelona 1975, sobre todo pp. 25-47.

²⁴ La virtualidad de las cosas no necesita de la conciencia. La conciencia nombra, dispone significados, aporta lo nuevo al mundo. No hay conciencia sin un mundo, es lo que el joven Sartre había entendido perfectamente cuando descubrió, con Husserl, que la filosofía podía y debía hablar las cosas mismas: «toda conciencia es conciencia de algo. No se necesita nada más para acabar con la filosofía dulzona de la inmanencia, en la que todo ocurre por compromisos, cambios protoplásmicos, mediante una tibia química celular. La filosofía de la trascendencia nos echa a las calles, entre las amenazas, bajo una luz cegadora». SARTRE, *Situations I*, trad. propia, Gallimard, Paris 1947, p. 31.

²⁵ Cfr. I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

veces es convincente, otras parece dejarse llevar por la propia inspiración y nos encontramos con algo extraño, lejano del sentido común.

En la época del nihilismo, Sartre contesta con un provocativo maniqueísmo: el Ser/Bien y el No-Ser/Mal. Hasta aquí nada nuevo: el mal como carencia de ser; pero, Sartre añade: lo malo participa del ámbito de lo imaginario, que asume, así, cierta connotación maldita. Vivir la irrealdad, entonces, es malo y es bello al mismo tiempo. Aquí Sartre se equivoca, pero el engaño es sutil. Como Platón, condena las fantasías de los poetas, de los artistas y del hombre común: mediante aquellas no se vive la realidad y vivir la irrealdad es malo²⁷. El autor nos dice algo que pocos filósofos tienen la valentía de afirmar: que lo malo tiene su encanto, su propia peculiar belleza.

Debemos, entonces, distinguir dos valores por la conciencia: el bien (cuando aquella permanece en la realidad, se entrega a esa) y lo bello (cuando trasciende lo real hacia lo irreal, lo artístico, lo imaginario). Bien y bello son dos valores distintos: se puede vivir para uno o para el otro. Difícilmente pueden convivir: si elegimos lo bello, elegimos (aun en mínima parte) el mal, es decir la ruptura, la separación, la negación de la propia realidad, del entorno social, de la tradición. Oscar Wilde afirmaba que una obra de arte no participa del bien o del mal, sino sólo de lo bello o de lo feo²⁸. Sartre va más allá: si una obra prescinde de la moral, si un hombre vive para la belleza, si no cultiva la tensión hacia el bien, simplemente el bien deja de ser un valor y, precisamente por esto, la obra de arte es ausencia del valor del bien, es decir una apertura al mal. El desinterés para el bien conlleva el hecho de que el artista sea, casi por definición, maldito, o al menos sus obras.

Las indicaciones sartrianas dan el paso hacia una nueva moral, que comporta la necesidad de afirmar la vida humana como una constante elección entre el bien y lo bello, entre la costumbre y la novedad, entre la fidelidad a lo que es y la libertad de imaginar lo diferente, como cuando se elige entre la fidelidad matrimonial y las inconsistentes aventuras nocturnas. El bien no es lo bello: comporta sacrificio, constancia, fidelidad, mantener lo prometido. Lo bello no es el bien: en la filosofía sartriana es la experiencia de la fuga, de la aventura, del intento de sustituir los antiguos valores.

¿Cuántas veces nos encontramos en el cruce entre la acción buena y la acción bella? ¿Cuántas veces nos decimos: sería bello pero no está bien? ¿Cuántas veces renunciamos al bien conocido para gozar de lo bello imprevisible? Siguiendo las indicaciones sartrianas, hay que elegir y la elección siempre es una elección de valor: de un lado está lo bueno, del otro lo bello. Qué significa: ¿Queremos la realidad o lo imaginario (que comporta la planificación de lo nuevo, la sustitución de los valores)? Sartre identifica la realidad con la salud y lo imaginario con cierta embriaguez del alma, una huida de las reglas, la rebelión que se opone al ritmo, a la costumbre de lo cotidiano.

Si todo se resolviera en esta dramática dicotomía, la vida y la sociedad humana serían precarias o imposibles. Aquí está el error de Sartre: dar a la realidad y a la irrealdad, al bien y a lo bello, al ser y a la nada, el mismo *peso*. Pero no es así: el Ser pesa más que la Nada y la realidad más que la irrealdad. La irrealdad nunca es totalmente irreal: las fantasías no nacen de la nada, quizá se dirigen hacia la nada pero surgen a partir de una negación de la realidad (como afirma el mismo Sartre): la imaginación, la irrealdad, es descompresión de ser, re-elaboración de la realidad. Aún aceptando que la fantasía es nada-real, siempre conlleva *algo* real.

²⁷ Cfr. PLATÓN, *Republica*, libro VI.

²⁸ Cfr. la prefación a O. WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Losada, Buenos Aires, 1998.

Las imágenes son realidades débiles. Si la realidad es un agarradero eficaz, la vida imaginaria es frágil, incorpórea, constituida por relámpagos que se desvanecen y dejan una huella sólo cuando decidimos pasar a la acción, transformar en realidad lo que antes sólo era un fenómeno imaginario (es el caso, entre otros, del arte). La realidad, el bien, la sociedad, las costumbres, pesan porque conllevan continuidad y consistencia. Lo bello sartriano es efímero, fugaz, ineficaz.

El bien y lo bello pueden ser considerados valores distintos. La experiencia de todos nos indica que, a veces, pueden convivir porque, tal vez, persiguiendo lo bello se encuentre algo bueno²⁹. El estetismo sartriano no convence, porque el mundo excede la conciencia y debemos aferrarnos a la realidad. De la misma manera, las fantasías se aferran a las percepciones y lo irreal a lo real. Puede haber un Ser sin la Nada. Pero nunca habrá una Nada sin un Ser previo y consistente que le de origen. La misma imaginación, de hecho, es fruto de nuestro saber (tercera característica de la imagen) y nuestro saber, inevitablemente, deriva de percepciones previas. «Así, invirtiendo la fórmula de Spinoza, podríamos decir que toda negación es determinación. Lo cual significa que el ser es anterior a la nada, y la funda. Esto ha de entenderse no sólo en el sentido de que el ser tiene sobre la nada una precedencia lógica, sino también de que la nada toma su eficacia, concretamente, del ser. Es lo que expresábamos al decir que *la nada infesta al ser*. Eso significa que el ser no tiene necesidad alguna de la nada para concebirse, y que se puede examinar exhaustivamente su noción sin hallar en ella el menor rastro de la nada»³⁰.

La relación entre imaginación y libertad.

Otro problema, que surge en la aproximación de lo imaginario al mal, tiene que ver con la relación muy particular que existe entre imaginación y libertad.

En S. Genet, Sartre nos presenta la imaginación como el ámbito metafísico del mal, porque niega la realidad y la situación en la que nos encontramos. Mas, en su pensamiento, la imaginación tiene también una función positiva. Esta capacidad que todos tenemos, de negar la realidad, revela el aspecto más importante de la conciencia, la característica que nos diferencia de los demás entes: que somos libres. La libertad es, precisamente, el tema recurrente y fundamental de la filosofía sartriana. Ya escriba Sartre sobre De Gaulle, sobre Freud o Spinoza o sobre la conciencia, el sentido de sus análisis y de sus razonamientos siempre es lo mismo: que un hombre puede modificar su situación, que siempre puede hacer algo de lo que la sociedad hizo de él.

La conciencia, para formar una imagen, debe poder ser *libre*. Debe poder retroceder respecto al mundo, es decir que ella debe poder negar la realidad para poner un objeto irreal. La negación y la posición de una imagen, como hemos visto, constituyen un acto único. Es, entonces, mediante la imaginación que la conciencia puede habitar el mundo y huir hacia lo imaginario. La conciencia es, entonces, libre, pero, al mismo tiempo, en

²⁹ El caso ejemplar es la catarsis, es decir, la experiencia en que, pasando por lo malo de los acontecimientos de la tragedia, el espectador purifica sus sentimientos. La posibilidad catártica del arte es la prueba no todo lo que es imaginario, inventado, artístico, sea ámbito del mal. «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones», Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Gredos, Madrid 1974, p. 145.

³⁰ SARTRE, *El ser y la nada*, trad. de J. Valmar, Losada, Buenos Aires 1983, p. 56.

situación. La situación es el fondo en el que la conciencia obra, lo que puede ser negado en cuanto situación carente del objeto imaginario en cuestión³¹.

La imaginación es una función necesaria de la conciencia porque, sin la posibilidad de imaginar, ésta no sabría escapar del determinismo de las cosas, sería una cosa entre otras, no pudiendo elegir y auto-determinarse³². Si la imaginación es lo que permite que haya una libertad de la conciencia, Sartre debería admitir la función éticamente positiva de la imaginación. En efecto, hoy, se considera la libertad como un valor imprescindible y quien escribe participa de la misma opinión. ¿Cómo justificar, entonces, la relación entre el mal y la imaginación, si la imaginación nos permite ser libres? ¿Quizá la libertad es un aspecto maligno del hombre?

No creemos que Sartre quisiera sostener esta opinión en estos términos, pero es cierto que en numerosas ocasiones él sostuvo que el hombre está *condenado* a la libertad: «Estoy condenado a existir para siempre allende mi esencia, allende los móviles y motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi libertad otros límites que ella misma, o, si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres»³³. Siendo la libertad una característica implícita al hombre, no podemos quitárnosla por gusto, sobre todo una vez que la hemos reconocido como nuestro rasgo más marcado. Y quizá aquí está la llave para entender qué entiende Sartre cuando habla de condena. Para comprender todo esto nos referimos, *en passant*, a una de las obras literarias más importantes del siglo XIX: *Los hermanos Karamazov* (1879) de Dostoievski y, más específicamente, el cuento del Gran Inquisidor.

Ivan Karamazov, ateo, cuenta a su hermano Dimitri, profundamente religioso, el encuentro imaginario entre el Gran Inquisidor y Cristo, en la Sevilla del siglo XVI, en la época del control político y social más eficaz por la Iglesia católica. El Gran Inquisidor, contra cualquier desarrollo lógico de la historia, hace arrestar a Cristo y, en una oscura celda de las prisiones sevillanas, da vida a un apasionante diálogo teológico. La acusación del Gran Inquisidor es que la palabra divina, cuyo mensaje es de libertad interior y de esperanza, en realidad ha echado a los hombres al desorden y a una serie de aspiraciones ilegítimas. El Inquisidor no comparte la idea, esencialmente, de que la libertad sea un bien porque conlleva la rebelión y la responsabilidad y, en consecuencia, el dolor y la culpabilidad. «¿En vez de adueñarte de la libertad de los hombres, la

³¹ «Una imagen, al ser negación del mundo desde un punto de vista particular, no puede aparecer nunca sino sobre un *fondo de mundo* y en unión con el mundo [...] Así, aunque por la producción de irreal pueda parecer la conciencia momentáneamente liberada de su “estar-en-el-mundo”, es este “estar-en-el-mundo”, por el contrario, la condición necesaria de la imaginación», *Lo imaginario*, ed. cit., p. 274.

³² «Entonces podemos concluir que la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad; que toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como superación de lo real. No tiene esto como consecuencia que toda percepción real tenga que invertirse en lo imaginario, sino que como la conciencia siempre está “en situación” porque siempre es libre, para ella hay siempre y en todo momento una posibilidad concreta de producir irreal. Son las diferentes motivaciones las que deciden en todo momento si la conciencia será sólo realizadora o si imaginará. Lo irreal está producido fuera del mundo por una conciencia que *queda en el mundo* y el hombre imagina porque es trascendentalmente libre», *Lo imaginario*, p. 275.

³³ *El ser y la nada*, ed. cit., p. 545. Para el autor la libertad parece no sólo una condena sino también absurda, propio por su carácter necesario: «<<Por el momento, nos bastará con decir que la realidad-humana puede elegirse como bien lo entienda, pero no puede no elegirse; ni siquiera puede negarse a ser: el suicidio, en efecto, es elección y afirmación de ser. Por este ser que le es *dado*, la libertad participa de la contingencia universal del ser y, por eso mismo, de lo que llamábamos absurdidad. La elección es absurda no porque carezca de razón sino porque no ha habido posibilidad de no elegirse>>», *ibid.*, p. 590. Cfr. también L. GASPARINI, *La libertà nell'ontologia di J. P. Sartre*, Liviana, Padova 1974.

umentaste todavía más! ¿O as olvidado que la tranquilidad y hasta la muerte son para el hombre preferibles a la libre elección en el conocimiento del bien y el mal? Para el hombre no hay nada más seductor que la libertad de su conciencia, pero tampoco hay nada más doloroso»³⁴.

La libertad, para Ivan Karamazov, es *seductora* (¿Lo bueno, acaso, *seduca*?) pero, al mismo tiempo, origina cierto tipo de sufrimiento (¿El Mal?), porque arroja el hombre a la vacuidad y al enigma. Ser libres significa renunciar o poner en discusión el orden constituido, romper las cadenas, responsabilizarse, decidir por sí qué es el bien y qué es el mal. La idea de la libertad es encantadora pero este encanto conlleva un sacrificio. En el caso específico, no hay que olvidar que, para el Gran Inquisidor, cualquier desviación de la conducta social y moral impuesta por la tradición católica constituye una herejía. Y al herético (que al fin y al cabo manifestaba su libertad de pensamiento) se le castigaba con la hoguera, así que se entiende qué nivel puede alcanzar el sacrificio que impone la libertad.

Esa es cosa divina, afirma el Inquisidor, pero el hombre no está listo (y para el Gran Inquisidor jamás lo estará), necesita que alguien lo conduzca y la iglesia (nosotros diríamos, más en general, el centro de poder que emana la ideología dominante) ofrece esta función, mediante los tres verdaderos elementos del poder: milagro, misterio, autoridad.

El hombre libre, que elige saber y auto-determinarse, está destinado a la derrota: «la libertad, el espíritu libre y la ciencia los llevarán a tales laberintos y misterios insolubles que [...] se arrastrarán a nuestros pies y clamarán: “Sí, teníais razón, vosotros solos poseíais su secreto y a vosotros volvemos; salvadnos de nosotros mismos»³⁵. A la idea de la libertad, romántica y seductora, se opone la serenidad, la aceptación tranquila del *status quo*. Sartre nos propone, mediante la biografía de J. Genet, un modelo de adversario al Gran Inquisidor, porque quiere instaurar paradigmas (mediante la literatura) opuestos a los principios éticos de la sociedad campesina y burguesa del siglo XX. La libertad interior es irreal (equivale a la nada, a algo que no encuentra una correspondencia en las cosas y en la estructura de la sociedad) hasta cuando, pasando por el dramático obstáculo del sacrificio, se transforma en acción.

La reprensión del Gran Inquisidor es tan banal como eficaz y conlleva una cuestión vieja como el hombre: ¿Es mejor elegir la propia existencia (y determinar por nosotros mismos los valores y las ambiciones) o aceptar un orden cultural y político impuesto por otros (la tradición o ciertas personalidades carismáticas)? Optar por la segunda solución no excluye la libertad interior pero, quitando el estatuto de valor a la libertad en sí, necesariamente el individuo se aliena³⁶: son los otros los que nos dicen cómo emplear nuestra libertad. Si no la ejercemos, es como un órgano que se atrofia y deja de ser útil. De la misma manera podemos imaginar un hombre que renuncie a entrenar su imaginación. ¿Eso estaría mal o bien? Depende de lo que queramos: un hombre privado de la imaginación no se comportaría diferentemente del animal que caza solo cuando tiene hambre y que duerme solo cuando tiene sueño. Un hombre parecido no sería capaz de imaginar una estructura social diferente, ni se plantearía cuestiones filosóficas o

³⁴ F. DOSTOEVSKI, *Los hermanos Karamazov*, trad. de J. Laín Entralgo, Debate, Madrid 2000, p. 373.

³⁵ Ibid., p. 378.

³⁶ No olvidemos la tercera característica de la imagen: ésta deriva del saber. Entonces, limitando el saber, limitamos nuestra capacidad imaginativa. Una conciencia que no sabe, en cierto modo es alienada (no imaginando, vive con la inercia típica de las cosas), y consiguientemente se aliena su libertad. Es fácil comprender como una sociedad que quiere disminuir la libertad de sus ciudadanos debe limitarse a educar sus almas con banalidades y lugares comunes.

artísticas. El escenario de una humanidad privada de la imaginación parece, claramente, inhumano: aun suponiendo que la imaginación sea un mal (porque nos aleja del ser y porque participa de la posición del desorden y del conflicto con la tradición) seguramente sería un mal aceptable, paragonado a la pasividad y a la ataraxia del troglodita privado de la fantasía³⁷.

También Sartre abordó el tema a nivel literario, sobre todo en la novela *L'âge de la raison*, de 1945. Aquí, el protagonista Mathieu Delarue, intenta vivir sin comprometerse en nada, guardando como máximo bien su libertad: la única manera de preservarla es no vincularse a nada. Los acontecimientos le pasan al lado pero Mathieu no quiere tomar partido, ni en su vida social (elige no partir, como otros, para la guerra civil española) ni en su vida íntima (evita reconocer un hijo propio) en el nombre de una libertad que, en este punto, suena como vacía e inútil. Lo que realmente rehuye el protagonista de la novela es el sacrificio y el compromiso, por que cualquier compromiso nos envisca a algo, limita nuestra libertad, nuestro radio operativo. Sin embargo, el mismo Mathieu se da cuenta de la inutilidad de una libertad parecida: «¿Mi libertad? Me pesa: años hace ya que soy libre para nada. Reviento de ganas de cambiarla de una vez por una certidumbre»³⁸.

El problema de la libertad, como el de la imaginación, supone siempre, para Sartre, un conflicto con una situación particular y, en consecuencia, un rechazo o una huida. Allí encontramos la discriminación entre el bien y el mal de lo imaginario. Un hombre que quiere ser libre debe aceptar este conflicto que genera, como decía el Gran Inquisidor, la responsabilidad, el sacrificio y la culpabilidad. El rol de la imaginación aparece (además de la simple divagación fantástica), en este sentido, como el de hacernos prever, imaginar nuestra existencia futura y lo de hacernos, en definitiva, una imagen de nosotros digna de ser perseguida³⁹. Cualquier proyecto (que nace siempre a partir de una imagen mental) supone un cálculo: ¿queremos transformar en realidad lo irreal, queremos conseguir otra situación que nos haga dejar el camino sereno y seguro para conseguir algo todavía incierto e informe?

Desde el punto de vista sartriano la imaginación no tiene que ver con la realidad. En efecto, las imágenes que formamos representan siempre un objeto ausente, así que la imaginación (que difiere de la memoria y de la anticipación) concierne a algo irreal. La imaginación es una facultad, un instrumento que nos separa de la realidad propiamente dicha.

Parece singular, entonces, que una imagen mental pueda ser juzgada buena o mala, siendo, al fin y al cabo, algo irreal. Lo mismo se puede decir sobre el arte: ni es bueno ni es malo, porque nace como una fantasía cuyo objetivo es la estética y no la ética. Y también la libertad interior, siguiendo las indicaciones sartrianas, no comporta una

³⁷ «Si fuera posible concebir un instante una conciencia que no imaginase, habría que concebirla como totalmente pegada a lo existente y sin posibilidad de aprehender más que lo existente. Pero precisamente es lo que no es ni podría ser: en cuanto está propuesto, todo existente queda superado por este mismo hecho. Pero además tiene que estar superado *hacia algo*. Lo imaginario es en todos los casos el “algo” concreto hacia lo cual se supera a lo existente. Cuando lo imaginario no está propuesto de hecho, la superación y el anonadamiento de lo existente se han hundido en lo existente, la superación y la libertad *están ahí* pero no se descubren, el hombre está aplastado en el mundo, atravesado por lo real, está lo más cerca posible de la cosa», *Imaginario*, ed. cit., p. 276.

³⁸ SARTRE, *La edad de la razón*, trad. de M. R. Cardoso, Losada, Buenos Aires 1977, p. 125.

³⁹ «Así, por lo menos *explícitamente*, la imaginación se muestra por lo que es en el nivel de *la praxis*: una mediación que no se re-encuentra al término de la empresa –dado que su realización la elimina– y que se subordina a los propósitos reales, una exploración sistemática e interesada del campo de los posibles, un desprendimiento del *ser* hacia el *ser*», *El idiota de la familia*, ed.cit., p. 21.

elección ética: lo queremos o no, estamos condenados a la libertad, pero esa condena anticipa la moral. Nuestra libertad nos constituye como seres humanos, porque siempre podemos oponernos a una situación particular. Entonces, al mismo tiempo, la imaginación que constituye la libertad anticipa el bien y el mal.

Conclusiones.

El objetivo del presente artículo es delinear un recorrido filosófico que nos parece interesante y estimulante: la imaginación es una facultad de la conciencia siempre presente en nuestra vida cotidiana, pero raramente discutida en los tratados de filosofía, donde la racionalidad, vista como el cálculo y la repetición/posición de la *realidad*, triunfa. Sin duda, es merito de Sartre haber expuesto el problema y bajo diferentes puntos de vista.

La tentativa sartriana es compleja y se desarrolla a lo largo de toda su obra, cruzándose con temas de distinta naturaleza: éticos, estéticos, metafísicos, fenomenológicos. Además, cambiando la disciplina cambia el método: el discurso sartriano se presenta bajo diferentes modalidades que no siempre pueden reconducirse a meditaciones estrictamente filosóficas. Como hemos visto, Sartre funda su teoría sobre el método fenomenológico, pero pronto lo abandona. En las descripciones sucesivas participan la ontología, la metafísica, la psicología. La fenomenología no permite, en efecto, tratar cuestiones morales, porque es un método que suspende la realidad natural de los hechos. Sartre se arriesga y encuentra diversas contradicciones o imprecisiones que subrayamos arriba⁴⁰.

La identificación de la imagen con algo irreal comporta la distinción de dos esferas de la práctica humana: realidad e irrealidad. No es impreciso pensar que cada uno de nosotros vive en un ámbito personal (la imaginación, el pensamiento, que Sartre identifica con nuestra irrealidad) y uno público (la realidad constituida por el otro y los hechos físicos, o simplemente lo que limita nuestra libertad). El hombre sartriano siempre vive una situación (real) pero, al mismo tiempo, siempre puede separarse de ella, suspenderla (y suspendiendo la realidad nos topamos con algo irreal: la imagen de un objeto ausente). De ahí la idea que el hombre no siempre está en situación, no siempre vive la realidad: a menudo imagina o sueña (aún con los ojos abiertos) y soñando huye o toma distancia. El presente artículo no trata la moral o la estética sartriana *tout court*⁴¹, sino la estética y la moral sartriana *de la irrealidad*.

Hemos visto las dificultades de una radical separación entre realidad e irrealidad. «El hombre se presenta,..., como un ser que hace surgir y desplegarse la Nada en el mundo, en tanto que, con ese fin, se afecta a sí mismo de no-ser»⁴². Es, entonces, en el nivel de la conciencia donde surge lo irreal, pero la conciencia crea imágenes a partir de su experiencia sensorial. Lo irreal se genera, entonces, a partir de lo real.

Mediante la obra artística, lo imaginario se materializa y deviene público, pero de manera que sólo la imaginación del espectador puede sacarlo de la materia inerte. No sólo con el arte lo irreal incide en la vida y en las acciones humanas. La libertad es, en el campo ético, la manifestación de nuestra imaginación. Sartre le atribuye cierto

⁴⁰ Cfr. también G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Bordeaux-Paris 1969, pp. 15-27; R. MILANI, *Jean-Paul Sartre: l'immaginazione nell'aura del pensiero irreflessivo*, "Revista di estetica", 42 (1994), pp. 145-157 y F. GEORGE, *Manes et fabula*, "Les temps modernes" 531 (1990).

⁴¹ Ni siquiera Sartre llegó a acabar una moral o una estética completas.

⁴² *Ser y la nada*, ed. cit., p. 65.

carácter de maldad. En efecto, la libertad es dolor y sufrimiento (según la descripción del Gran Inquisidor); es vacía e inútil si no compromete de alguna manera, y entonces cesa de ser una absoluta libertad (es éste el problema de Mathieu en *L'âge de la raison*); nos obliga a la responsabilidad, porque ser libres significa que no hay excusas y que cualquier acción cumplida surge de una libre elección (no-elegir, también acto de libertad, es otra manera de vivir y, entonces, otra responsabilidad).

Pero, al mismo tiempo, la libertad es seductora y creativa. El hombre, libre por esencia, puede cumplir lo bello o lo feo, como el bien o el mal. La irrealidad nos empuja hacia la libertad y crea siempre un conflicto con una situación real. Este conflicto es necesario porque, según la descripción sartriana, el hombre no puede elegir no elegir y cualquier elección produce una grieta en la realidad, algo que nos empuja hacia el futuro (hacia el bien y hacia el mal).

En la perspectiva del autor, la imaginación no es, *a priori*, el ámbito ni del bien ni del mal, porque anticipa o suspende la realidad de los hechos y no tiene que ver con la acción. Con la imaginación nos quedamos en un mundo (irreal) hecho de posibilidades tan vacías cuanto inocuas (menos cuando la imaginación deviene patológica⁴³). *A posteriori*, cuando la imagen se mezcla con la acción (es decir, cuando queremos dar realidad a nuestras imágenes fantásticas), es posible juzgar (para Sartre la discriminación entre bien y mal pasa por la noción de responsabilidad, de sacrificio e, inevitablemente, de compromiso⁴⁴). La verdadera libertad es la imaginación al servicio de un fin, de un objetivo que le dé sentido. Así es como Genet intentaba subvertir el mundo real, de los Justos, insertando en él la propia malvada irrealidad: «personalizándose como el Poeta del Mal el delincuente ineficaz se convierte en el desmoralizador eficaz de sus lectores, las gentes de bien»⁴⁵. Lastima que, interpretando coherentemente a Sartre, parece que la gente de bien renuncie a su propia libertad. Pero aquí ya entramos en un ámbito, lo real, que no pertenece, sino como límite, al presente artículo.

⁴³ Cfr. P. CABESTAN, *Rêve, obsesión, hallucination: qu'est-ce qu'une consciente captive?*, en AA. VV., *Sartre et la phénoménologie*, ENS, Fontenay/Saint-Cloud 2000.

⁴⁴ «Mathieu pensó: “Mucho ruido para nada”. Para nada; esa vida le había sido otorgada para nada, él no era nada y sin embargo no cambiaría ya; estaba formado. Se quitó los zapatos y permaneció inmóvil, sentado en el brazo del sillón, con un zapato en la mano; tenía aún, en el fondo de la garganta, el calor rojizo y azucarado del ron. Bostezó; había terminado su jornada, había terminado con su juventud. Ya unas morales acreditadas le proponían discretamente sus servicios; estaban el epicureismo desengañado, la indulgencia sonriente, la resignación, espíritu de seriedad, el estoicismo, todo cuanto permite saborear como conocedor y minuto por minuto, una vida frustrada. Se quitó la chaqueta, se puso a desatarse la corbata. Se repetía, bostezando: “Es cierto, es cierto después de todo: tengo la edad de la razón”», *La edad de la razón*, ed. cit., p. 313.

⁴⁵ *El idiota de la familia*, ed. cit., p. 203.

